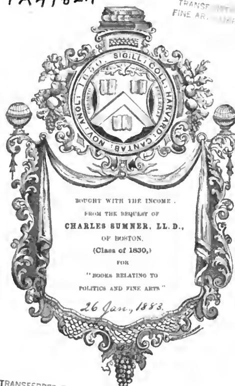

FINE ARTS LIBRARY
FL 3RGS 0


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650
BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL. D.,
OF BOSTON.
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS."
26 Jan., 1883.

ÜBER DEN KOPF

DES

PRAXITELISCHEN HERMES

ÜBER DEN KOPF

DES

PRAXITELISCHEN HERMES

VON

Friedrich Heinrich REINHARD KEKULÉ

MIT ZWEI TAFELN IN LICHTDRUCK

STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1881

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

FRANZ BUECHELER

ZUM XIII. MÄRZ MDCCCLXXXI

ZUGEEIGNET

Der praxitelische Hermes in seiner heiteren und freundlichen Schönheit hat überall die enthusiastischste Bewunderung wach gerufen. Bei denen, welche schen ver diesem glänzendsten der den Deutschen Ausgrabungen in Olympia verdaukten Funde versucht hatten, der künstlerischen Persönlichkeit des Praxiteles nachzugehen uud ihr Bild aus den nachweisbaren Nachahmungen einiger seiner Schöpfungen sich zu entwerfen, gesellte sich zu dem freudigen Erstaunen eine gewisse Betreffenheit. Sie standen mit einem male unter dem sonnigen Zauber eines Werkes das von der eigenen Hand des grossen Meisters selbst herrührt und verstanden das Entzücken des späteren Altertums; aber sie waren überrascht durch die Eigeuart desseu, was ihuen so plötzlich leibhaftig vor Augen trat. Ver allem von den Nachbildungen der knidischen Aphrodite aus hatte man sich bemüht eine Verstellung praxitelischer Kunst zu gewinnen. Niemand war mehr darauf gefasst einen Nachklang derselben in dem früher als Antineus gefeierten Hermes des Belvedere und den gleichartigen Hermesbildern wiederzufinden; und dem ersten Berichterstatter,[1]) der mit offenem und feinem Sinn in die Eigentümlichkeit der Statue einzudringen suchte, erschien zumal der Kopf, bei dem sich das Urteil am leichtesten feststellen lässt, so sehr lysippisch, dass nach diesem Bericht und den vorläufigen Abbildungen, die ihn begleiteten, die bald aufgeworfene Verfrage,[2]) welcher Praxiteles

[1]) Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben. Berlin 1878.

[2]) Benndorf. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 1878. Nr. 49. S. 778 ff.

es denn sei, um dessen Werk es sich hier handele, völlig berechtigt war. Sie ist seit dem Bekanntwerden der Abgüsse erledigt.

Ich leugne nicht eine Verwantschaft des Hermeskopfes mit dem Kopfe des Apoxyomenos. Aber ich hoffe im folgenden zu erweisen, dass die nächsten und wichtigsten Vergleichungspunkte vielmehr in der attischen Kunst selbst liegen und dass in der attischen Kunst selbst die Vorstufen dieses praxitelischen Kopftypus sich zurückverfolgen lassen — bis auf den Diskobolen des Myron.

Ich gehe aus nicht von diesem unzweifelhaft myronischen Werke, sondern von der schönen Münchener Statue des Athleten der Salböl auf sich schüttet,[1] indem ich fürs erste von einer genaueren Bestimmung der Zeit und Schule dieser Statue absehe und nur von vornherein als selbstverständlich voraussetze, dass sie attisch und — wenigstens im Vorbild — älter ist als der praxitelische Hermes.

Den Gedanken, der die Erfindung der Münchener Statue beherrscht, den geschlossenen Rhythmos, in dem die augenblicklich geforderte Bewegung sich ansprägt, hat Brunn[2]) überaus glücklich bezeichnet. Es hängt alles an der einfachen Aufgabe das Oel herabträufeln zu lassen, ohne dass einer der fallenden Tropfen verloren geht. So erklärt sich die gespannte Aufmerksamkeit, der aufmerkende Blick des Jünglings, seine zugleich feste und zur leisesten Ausgleichung bereite elastische Haltung. Beide Füsse stehen in nicht engem Stande auf dem Boden auf; die linke Hand ist zum Auffangen der Flüssigkeit bereit dicht am Rumpf; der hoch erhobene rechte Arm, dessen Hand das Salbfläschchen hielt, beschattete den nach vorn und nach der linken Schulter geneigten Kopf und schloss in kraftvoller Linienführung die stolze Harmonie, in welche die ganze Figur gerückt ist. Der Kopf ist von einer eigenen Schönheit und Feinheit. Die allgemeineren Züge,

---

[1]) Brunn, Beschreibung der Glyptothek (1868), Nr. 165, S. 207 ff. Mon. dell' Inst. XI, 7.

[2]) Annali dell' Inst. 1879. S. 201 ff.

die zuerst auffallen, sind die Länge des Gesichts und die runde Form des Schädels. Der mittlere Gesichtsteil ist grösser als der obere und als der untere, der durch die Haltung des Kopfs in der Wirkung noch mehr zurücktritt, während der mittlere durch die Stirnbildung eine neue Verstärkung erhält. In der Mitte, gerade über dem Einsatz der Nasenwurzel, ist die Unterstirn leicht gewölbt erhoben. Diese Erhebung ist oberhalb durch eine quer geführte Rinne von der Oberstirn, nach den Seiten durch schräge Vertiefungen deutlich abgegränzt, so dass sie wie ein flaches mit der Spitze auf die Nasenwurzel gestelltes Dreieck aussieht. Nach aussen fällt die Stirn rasch und scharf zu den Flächen der Schläfen ab. Der Umriss des Gesichtes schwillt an den Jochbeinen nur mässig an und verjüngt sich um so rascher nach dem schmalen Kinn zu. In der Ansicht und Haltung, für die der Kopf berechnet ist, erscheint die Linie, welche vom Kinn dem Unterkiefer entlang hinauf nach dem Ohre führt, sehr zart, das Untergesicht schmal und fein. Das Oval, mit welchem man Gesicht und Kopf als ein Ganzes umschreiben kann, wie dasjenige des Antlitzes für sich allein, ist überaus anmutig. Der Haaransatz über der Stirn begränzt sie nicht in der aus vielen antiken Werken bekannten Weise, für welche sich als Schema ein Dreieck angeben lässt, sondern flacher und nach den Seiten hin rundlich, so dass das Schema nur mit einer längeren geraden und mehrfach gebrochenen kleineren Linien bezeichnet werden könnte. Diese Umgränzung, welche die Stirne breiter, die Schläfen freier erscheinen lässt, endigt beiderseits mit einem Löckchen vor der oberen Hälfte des Ohrs. Der Haaransatz beginnt dicht über der die Ober- und Unterstirn scheidenden Rinne; das Haar besteht aus kurzen, meist krausen Löckchen, die über der Stirn zum Teil nach oben zum Teil nach unten gerichtet sind. Hinter dem Ohr läuft die Haargränze von oberhalb des Ohrläppchens aus nur wenig abwärts und geht dann am Hinterkopf kurz, knapp und flach ab, — in einer Linie, deren sattelförmiges Schema auf der rechten Kopfseite am schärfsten zu erkennen ist. Hinten über dem Hals sind die

Haare nach rechts und liuks gestricheu, höher auf dem Kopf freier und lockerer, obwol auch, besonders an den Seiten, dieser durchgehende Strich des Haares vielfach noch bemerkbar ist. Am Hiuterkopf, etwa in der Höhe des obereu Augenhölenrandes, zeigt die Haarmasse eineu deutlichen Einschnitt, dessen Fortsetzung nach vorn weuiger klar ausgesprochen sich verläuft, so dass das Auge je nach Standpunkt und Beleuchtung, sie bald sehr hoch bald etwas weniger hoch geführt zu erkennen meint. Dieser Einschnitt erleichtert es die Schädelform des Oberkopfes zusammen zu halten; er eutspricht in dieser Höhe genau weder einer charakteristischen Form des Schädels noch einer Scheidung des Haarwuchses und man wird ihu also in der vorliegeuden Form zunächst für eine Rille halten, welche die Befestigung eines Krauzes oder einer Binde erleichtern soll. Das Ohr ist klein und steht so, dass der obere Rand mit dem obereu Augenhölenrand, der untere mit der obereu Liuie der Nasenflügel zusammen geht, daher es, ohne uuorganisch zu sein, etwas hoch zu stehen scheint, wie dies häufig in der griechischen Kunst gefunden wird. Die Nasenwurzel setzt unter der Wölbung der Unterstirn in einem leichteu Winkel eiu, dessen Richtung mit der Hauptrichtung der Stirne — welche man dadurch gewinnt, dass man vou der Vorwölbung der Uuterstirn absieht — in einer geraden Linie liegt. Der Nasenrücken wölbt sich vom Nasenbeiu vorwärts in leichtem Schwunge vor; sie ist dann wieder leicht eingezogen und endigt iu einer Spitze welche die griechische, vorn etwas scharf abgeschrägte Form, ohne jeden Anklang des schematischen, in der feinsten Zeichnung und in lebendigster Natürlichkeit wiedergibt. Die Oberlippe ist kurz und anmutig bewegt; der Mund, von unten geseheu, nicht unfreundlich.

Diese Schönheit und Feinheit des Kopfes kann man auf unsern beiden Tafeln, in denen er neben den Kopf des praxitelischen Hermes gebracht ist, nicht würdigen. Auch abgesehen von nur zufälligen Unklarheiten z. B. im Profil, sündigen unsere Abbildungeu, wie mir wohl bewusst ist, indem sie den Kopf in eine

für die Entfaltung seiner Schönheit ungünstige Lage bringen, für die er durchaus nicht berechuet ist. Aber es erschien lehrreich, den Kopf in einer zwar auch so noch nicht völlig und unfehlbar, aber doch so weit es gelingen wollte möglichst gleichen Haltung neben den praxitelischen Kopf zu rücken, um den Vergleich der Grundformen thunlichst zu erleichtern, während manche Elemente der Verwantschaft in der richtigen Stellung und im natürlichen Zusammenhang des Kopfes mit der ganzen Gestalt noch viel lebhafter zur Geltung kommen; das entscheidende Urteil ist nur vor den Abgüssen möglich.

Niemand wird, einmal aufmerksam gemacht, die so enge Verwantschaft verkennen. Der hohe runde Schädel, die Länge des Gesichts, der Einschnitt in der Haarmasse am Hinterkopf, die Linie des Haaransatzes hinter dem Ohr und am Hals und die Begränzung der Stirne durch das Haar, die Art des Haares selbst, die Form der Nase und die Führung des ganzen Profils, die schrägen Einschnitte neben den Nasenflügeln und neben den Mundwinkeln abwärts, die Rinne, welche Ober- und Unterstirn scheidet, die Erhebung der Unterstirn und ihre seitliche schräge Abgränzung, der Uebergang des Nasenrückens in die oberen Augenhöleuränder — es ist alles gleich oder doch gleichartig: es kann kein Zweifel sein, die volle und freie Entfaltung der reichsten und lebensfrischen Schönheit, welche in dem praxitelischen Kopf so unwiderstehlich wirkt, ist aufgebaut auf dem Kopftypus, der in einer älteren und einfacheren Form in der Münchener Athletenstatue vorliegt.

Welcher Zeit und welcher Schule, innerhalb der allgemein attischen, gehört diese Figur an?

Es wird jedem von selbst oder wenigstens durch Brunn's Mahnung der stehende Diskobol in der Sala della biga im Vatikan [1]) in den Sinn kommen. Auch bei diesem zeigt das Motiv die Sammlung und Spannung des Geistes und Körpers,

[1]) Archäol. Zeitung 1866, Taf. 209, S. 169 ff. Das akademische Kunstmuseum in Bonn (1872), S. 33 ff., Nr. 146.

das momentane Aufgehen der ganzen Persönlichkeit in die gerade eben vorgenommene körperliche Leistung, die, wie dort in dem Innehalten, hier in dem Gewinnen einer bestimmten Haltung besteht; auch hier ist es ein gehaltener und prachtvoller, klarer Rhythmos, in den die Bewegung der Glieder gegossen ist. Die Grundlagen des Kopfes sind dieselben. Es ist wieder der hohe runde Schädel, das feine schmale Gesicht, der hier deutlich für die Befestigung eines äusseren Schmuckes um den ganzen Kopf herumgeführte Einschnitt, der zarte Contur der Kinnlade, die als Merkmale auffallen. Das kurze krause Haar und die Begränzung, die es an Stirn und Schläfen und wieder an Hinterkopf und Hals bietet, sind sehr ähnlich. Doch nähert sich das Schema der Haarbegränzung an der Stirn etwas mehr dem Dreieck. Die Stirne selbst erscheint dadurch in der Mitte ein weniges höher; sie ist viel weniger stark modellirt, fleischiger und glätter; und diese Verschiedenheit wirkt deshalb noch mehr als sie sollte, weil an der vatikanischen Statue die Nase in unglücklich störender Weise ergänzt ist. Aber dieser und andere feine Unterschiede sind nicht trügerisch. Das gegenseitige Verhältniss der beiden Köpfe wird erst verständlich, wenn man sie nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Kopf des Diskobols Massimi zusammenbringt, der die Grundlage für sie beide abgibt. [1]

Auf den Münchener Kopf hat Brunn ohne weiteres die Worte angewendet, mit welchen Welcker [2] — im Gegensatz zu dem schematisch willkürlichen Urteil das in Myron ein böotisches Element erkannt haben wollte — die Gesichtsbildung des Diskobols Massimi so glücklich bezeichnet hat: „das Gesicht ist eines der schönen klugen und feinen attischen, deren man im Panathenäen-

---

[1] Gualtani, Monumenti antichi inediti 1784 Febraro Taf. 1, S. IX ff. Cancellieri, Dissertazioni epistolari sopra la statua del discobolo (Rom 1806). — Eine neue Abbildung ist vom Deutschen Institut in Rom vorbereitet; mir liegen dafür gemachte vorläufige Photographien vor. Der Ephebenkopf in Ince Blundell Hall, Archaol. Zeitung 1874, Taf. 3, S. 28, Nr. 154 (Michaelis), gehört nicht zu den polykletischen Kopfen, sondern in den myronischen Typus.

[2] Alte Denkm. 1., S. 419.

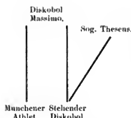
zug des Parthenon so viele und untereinander verwante nicht müde wird zu betrachten. Der Ausdruck scheint auf die strenge Zucht vieler Palästriten zu deuten, im Gegensatz der weichlicheren Jugend: so jugendlich unschuldig ist dies Gesicht.“ Gewiss sind diese Worte wie für den Kopf der Münchener Statue geschrieben. Indess diese beiden Köpfe sind nicht identisch, und sie sind — um dies schon jetzt nebenher zu bemerken — wieder beide auch nicht identisch mit dem im Parthenonfries herrschenden Kopftypus oder dem Kopf des sog. Theseus, der als grosses Rundwerk einen sichereren Vergleich bietet.

Der Kopf des Diskobols Massimi muss als das Urbild des Münchener Athletenkopfs bezeichnet werden; aber er stellt unverkennbar eine frühere Stufe desselben Typus dar. Die entscheidenden Verhältnisse und Formen sind die gleichen oder fast gleiche. Der Schädel ist etwas weniger kurz, aber hoch und rund, das Gesicht lang und schmal; die Führung des Profils, die Form der Nase, die Umgränzung der Stirn durch den Haaransatz, die sattelförmige Fortführung desselben hinter dem Ohr und am Hals sind die gleichen. Die Unterstirn ist von der Oberstirn durch eine Rinne gesondert und zeigt eine leise nach den Seiten schräg begränzte Wölbung. Der Umriss des Gesichts verjüngt sich rasch nach dem schmalen feinen Kinn hin; der Contur vom Kinn zum Ohr ist lang und zart; das Oval des Antlitzes für sich allein, wie die ovalen Ausschnitte, in welche man, von verschiedenen Ansichtspunkten aus verschieden, das Antlitz und den Kopf oder das Antlitz und Teile des Kopfes zusammenlegen kann, sind überaus anmutig. Es wird im Kopf der Münchener Figur nichts sein, das im Kopf des Diskobolen nicht vorgebildet, vorangedeutet oder irgendwie vorbereitet wäre. Aber beim Diskobolen ist alles altertümlicher, knapper, strenger; die Zeichnung der Grundformen selbst wie die ausführende Modellirung, in welcher die Schädel- und Knochenbildung als solche viel schärfer und unverhüllter zur Geltung kommt. Der Schädel ist mächtiger und länger; der scharfe Punkt, wo die Rundung des Hinterkopfes

in die gerade Linie des Halses einsetzt, ist offenbar hier noch mit der bewussten Absicht einer Nachahmung der gegebenen Schädelform bestimmt, obwol auch hier auf das Aufsitzen eines Kranzes gerechnet sein mag. Aber es ist hier nicht ein tiefer Einschnitt in die Haarmasse, sondern das Haar folgt, wie flach cisellirt, der geraden Linie des Halses, der Rundung des Schädels, ohne ihre Form irgend zu verändern oder zweifelhaft erscheinen zu lassen; nur vorn über der Stirn und an den Schläfen steigt die Haarmasse ein weniges an. Die Erhebung der Unterstirn ist weit weniger fühlbar; die Nase etwas grösser und sie springt mehr vor; der untere Gesichtsteil ist zwar nicht mehr, wie dies bei archaischen Werken das gewöhnliche ist, unverhältnissmässig mächtig, aber er tritt auch nicht gegen den mittleren zurück, wie bei dem Münchener Athletenkopf, und die Linie vom Kinn, dem Unterkiefer entlang, zum Ohr ist deshalb hier etwas länger als es dort der Fall ist.

Aus dem Kopf des Diskobolen Massimi kann auch der Kopftypus des stehenden Diskobolen abgeleitet werden. Doch sind bei dieser Umbildung die Formen in etwas verschiedener Weise aufgefasst und weiterentwickelt worden. Die charakteristischen Merkmale, welche die etwas höhere und dem Schema des Dreiecks nähere Umgränzung der Stirne und die glattere, weniger auffällig modellirte Stirnfläche abgeben, habe ich schon erwähnt. Aber es sind überhaupt alle Formen mehr nach der Seite des allgemein attischen hin verstanden, nach Massgabe derjenigen Kunstgewöhnung, welche uns aus den Jünglingsköpfen am Parthenonfries und aus dem Kopf des sog. Theseus am geläufigsten ist. Bei diesem am leichtesten kann man die ruhige und gleichmässig begränzte Fülle, die zwischen Spannung und Schwere die Mitte innehaltende Darstellung des Fleisches sich klar machen, die fortan das beherrschende Ideal der attischen Kunst wurde.

Ich kann das Verhältniss der in Frage stehenden Kopftypen, wie es sich mir aus den bis hierher vorgetragenen Erörterungen zu ergeben scheint, durch das folgende Schema anschaulich machen:



Brunn hat in dem meisterhaften Aufsatz, durch welchen er die Münchener Figur für die Wissenschaft gewonnen und aufgeschlossen hat, diese Figur selbst und ebenso den stehenden Diskobolen für myronisch in dem Sinne erklärt, dass sie beide Copien myronischer Werke seien. Er warnt davor für jede Statue des Myron die gewaltsame Lebendigkeit der Bewegung zu verlangen, die uns der Marsyas und der gebückte Diskobol vor Augen stellen. Freilich auch der Ladas und, wie die Worte des Catull[1]) wahrscheinlich machen — *non Ladas ego pinnipesve Perseus* — der Perseus zeigten jenes Erhaschen eines flüchtigen Moments in der raschesten Bewegung, welches für uns das auffälligste Kennzeichen der eigenartigen Genialität und der kunstgeschichtlichen Stellung des Myron ist. Eine Reihe myronischer Werke zählt Plinius[2]) in der vielbesprochenen Stelle auf: *Myronem Eleutheris natum Ageladae et ipsum discipulum bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata, quando alieno plerique ingenio magis quam suo commendantur, fecit et canem* (Benndorf[3]) vermutete *Ladam) et discobolon et Perseum et pyctas* (so Loeschcke[4]) statt *pristas) et Satyrum admirantem tibias et Minervam, Delphicos pentathlos, pancratiastos, Herculem qui est apud circum maximum in aede Pompei Magni.* Es folgen noch das missverstandene *monumentum cicadae et locustae*[5]) und der Apoll, den Augustus den Ephesiern zurückgab. Noch andere Werke, auch Götterstatuen, Zeus, Athena, Dionysos, sind uns andersher bekannt. Unmöglich konnten alle diese Aufgaben in einem gleichartigem Motiv der lebendigsten

---

[1]) 55, 25.

[2]) 34, 57.

[3]) De anthologiae Graecae epigrammatis quae ad artes spectant (1862), S. 15. Vergl. Brunn, Berichte der Münchener Akademie 1880, S. 474 ff.

[4]) Dorpater Programm zum 12. Dec. 1880, S. 9.

[5]) O. Jahn, Kunsturteile bei Plinius: Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 122 ff.

fortschreitenden Bewegung ihre Lösung finden, unmöglich kann Myrons Genialität auf diese eine Art der Meisterschaft allein beschränkt werden. Das auf jene Aufzählung bei Plinius folgende Kunsturteil lautet in der überlieferten Gestalt: *primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset.* Die erste Aussage dieses Urteils ist ohne weiteres klar: Myron hat die Naturwahrheit vervielfältigt, d. h. er hat dem Reichtum an Motiven, welchen die Natur ohne Unterlass bietet, durch den Enthusiasmus mit dem er sie anschaute, durch die glücklichste und feinste Beobachtung, eine grössere Zahl abgewonnen als einer seiner Vorgänger. Daran schliesst sich das *numerosior in arte,* welches ohne Zweifel das Lob der Fühlbarkeit, des inneren Reichtums wie der Vielgestaltigkeit des Rhythmos ausdrücken soll, in welchem Bewegung und Haltung seiner Gestalten sich aussprach. Bei den folgenden Worten habe ich. im Gegensatz zu Brunn[1]), lange geglaubt, dass mit Welcker *quam in symmetria diligentior* zu schreiben oder eine der anderen Aenderungen vorzunehmen sei, welche nach demselben Ziele führen, nemlich für Myron ein besonderes Lob der Symmetrie gegenüber Polyklet nicht zuzulassen. Aber die Nüance des Tadels beginnt erst mit dem folgenden *et ipse tamen.* Ich glaube, es soll durch die Worte, wie sie überliefert sind, in der That der Preis einer grösseren Schwierigkeit, der Preis eines höheren Aufwandes von Mühe und Fleiss in der Erreichung der Symmetrie den lebhafter bewegten myronischen Gestalten gegenüber den ruhigeren und einförmigeren des Polyklet zuerkannt werden.[2]) Was wir uns unter der unvollkommenen Ausführung des Haares zu denken haben, lehrt der Kopf des Diskobolen Massimi; der

---

[1]) Künstlergeschichte I, S. 151 ff. Vergl. Overbeck. Geschichte der griech. Plastik I[3]. S. 216 f. S. 241.

[2]) Bei Ovid A. A. III. 219 wird Myron *operosus*, bei Statius Silv. IV, 6, 25 *doctus* genannt.

vorhergehende Teil des Tadels *corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse* ist offenbar von dem Standpunkt lysippischer Kunst aus gesagt und nur bedingt zuzugeben. Bei dem zusammengekrümmten Diskobolen ist alles Sinnen und Trachten auf die Erfüllung dessen gerichtet was der Moment erheischt, die Concentrirung aller *sensus animi* auf diesen einen Punkt ist sehr deutlich empfunden und ausgedrückt. Es ist freilich eine körperliche Leistung, die durch diese Anspannung ermöglicht wird, und das ungewöhnliche der Wendung und Bewegung des Körpers, die Vorankündigung des gewaltsamen Sprunges und Stosses der nun erfolgen soll, sind so ausserordentlich, dass man über ihrer Bewunderung das Element des geistigen wol vergessen kann.

Ganz dieselbe Concentrirung des ganzen Sinnes auf das Gelingen einer vom Körper geforderten Leistung zeigt die Münchener Figur. Sie zeigt bei einer weniger gewaltsam fortschreitenden Bewegung den gleichen geschlossenen und vollendeten Rhythmos, sie zeigt einen mit dem Diskobolen Massimi unverkennbar enge verwanten Kopftypus. Es fügt sich alles so einfach und bestimmt zu Brunn's Beweisführung, dass man sich schwer zu irgend einem Vorbehalt entschliesst, wobei ich natürlich nicht entfernt an den zufälligen Mangel eines litterarischen Zeugnisses denke. Brunn selbst hat einen Vorbehalt ausgesprochen mit den Worten: „Ich will nicht leugnen, dass der Künstler der Münchener Statue, indem er darauf ausging den Ausdruck des Kopfes mit der Vollendung des Körpers in volle Uebereinstimmung zu bringen, vielleicht etwas vom Charakter des Originals sich entfernt habe, welches, wenn wir den Kopf des Diskobols Massimi zur Norm nehmen, nicht wenige Spuren von Archaismus an sich trug.“ [1]) Es handelt sich um die schwierige Abrechnung zwischen

[1]) »*Nè voglio negare dall' altra parte che l' artista della statua di Monaco, ingegnandosi di metter l' espressione della testa in pieno accordo colla perfezione del corpo, abbia potuto allontanarsi alquanto dal carattere dell' originale, che, se prendiamo per norma la testa del discobolo Massimi, serbava ancora non poche tracce d' arcaismo*« a. a. S. 221. Ehe Brunn die Statue, deren Betrachtung im Original durch Streifen in Marmor und Flecken auf der Oberfläche erschwert wird, einer genaueren Prüfung unterzogen hatte, hatte er, nach

Original und Copie, um das Mass dessen was der spätere Künstler absichtlich oder unabsichtlich hinzugebracht haben kann. In der That von der *rudis antiquitas* des Haares, die beim Diskobol Massimi so anschaulich wird, ist beim Münchener Athleten nichts mehr zu spüren. Aber musste ihr nicht überall eine weit einfachere, strengere, straffere Auffassung und Zeichnung der Formen entsprechen als sie die Münchener Figur zeigt? Brunn rühmt ihr nach, dass sie eine einfache Abschrift des Vorbildes sei, bei der der ausführende Künstler nichts hinzugethan habe, sondern nur darauf ausgegangen sei die Gesammterscheinung seines Musters möglichst treu wiederzugeben. Ich gestehe, dass ich mir *Myronis opera nondum satis ad veritatem adducta* [1]) strenger und altertümlicher denke als es die Formen der Münchener Figur sind, während bei dem Diskobolen Massimi, soweit ich ohne das Original oder einen Abguss vor Augen urteilen kann, dem strengeren und altertümlicheren Kopf auch die gesammte Durchführung der Gestalt entspricht. In keinem Falle aber möchte ich zugeben, dass der Kopf der Münchener Figur die Form in der er vorliegt nur der absichtlich oder halb unabsichtlich ausgleichenden Thätigkeit eines späteren Copisten verdanke. Er stellt vielmehr eine Fortentwicklung des altmyronischen Typus dar, welche bald nach Myron noch in der Blütezeit der attischen Kunst vorgenommen wurde —, und dies ist der für mein Thema entscheidende Punkt, auf welchen meine ganze Erörterung hinausläuft.

Einen noch stärkeren Vorbehalt hat Brunn selbst für den

---

dem ersten Eindruck, in der Beschreibung der Glyptothek a. a. O., bemerkt: „Die Proportionen der Figur sind nicht ganz so schlank wie die des vatikanischen Apoxyomenos oder des Mercur Nr. 151, stehen aber doch denen des Lysipp weit naher als denen des Polyklet; und ebenso sprechen die leichte, wie einem zufälligen Momente abgelauschte Haltung wie die Form und Bildung des Kopfes für die Kunstrichtung des Lysipp.“

[1]) Cicero Brutus 18: *Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem; Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent?*

stehenden Diskobolen ausgesprochen. Er hält die Möglichkeit offen, dass es sich bei dem Exemplar in der Sala della biga, welches bisher allein genauer bekannt ist, vielleicht um eine mehr oder weniger freie Wiederholung handle, bei der wesentliche Umbildungen zu grösserer Zartheit, Feinheit und Eleganz stattgefunden hätten.[1]) Als ich vor fünfzehn Jahren den Beweis antrat, dass diese Statue nicht, wie man geglaubt hatte, auf Naukydes zurückgehe, sondern der attischen Schule angehöre, hielt ich sie — oder genauer das Original derselben — unbedenklich für nur etwas weniges jünger als Phidias oder, um wieder genauer zu sprechen, als die Phidias'sche Kunst, wie wir sie aus den Parthenonsculpturen kennen. Das wesentliche, worauf es mir ankam und worin ich, so viel ich weiss, keinen Widerspruch gefunden habe, war die allgemeine Bestimmung der Schule und Epoche. Wenn ich die unsichere Vermutung, die Figur könne der Enkrinomenos des Alkamenes sein, nicht zurückhielt, so geschah es, weil es mir durchaus glaublich schien, dass Nachbildungen dieser hochberühmten Statue in unserem Denkmälervorrat sich vorfinden könnten und vor allem weil die Charakteristik, welche Lukian[2]) von der Aphrodite *ἐν κήποις* gibt, sich ohne weiteres auf die Formenbildung des stehenden Diskobolen anwenden lässt. Ich habe seitdem diese Vermutung oft für mich geprüft. Ich hoffte auf eine Entscheidung durch die Funde in Olympia nur so lange ich die Abgüsse und Photographien der-

---

[1]) »*Onde, se ho chiamato il tipo del discobolo ritto un' invenzione mironiana, non ha voluta pregiudicare all' altra questione, se cioè la statua della Sala della biga sia da considerare come una copia assia come una riproduziane più o meno libera. Concedo che essa nel genere dell' esecuzione currisponde poco alla statua di Dresda* (nemlich der etwas verschiedenen Replik der Munchener Figur); *ma ciò non impedisce che il carattere dell' originale non abbia subìta delle modificazioni essenziali in un senso differente, che p. e. l'artista non possa essersi studiato di render l' esecuzione delle forme più delicata, raffinata od elegante. Ma per entrare in un tal esome per ora mi mancano i mezzi.*« A. a. O. S. 217.

[2]) Εἰκόνες 6: . . τὰ μὲν ἀμφὶ τὴν κόμην καὶ μέτωπον ὀφρύων τε τὸ εὔγραμμον ἐάσει ἔχειν ὥσπερ ὁ Πραξιτέλης ἐποίησεν, καὶ τῶν ὀφθαλμῶν δὲ τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ φαιδρῷ καὶ κεχαρισμένῳ καὶ τοῦτο διαφυλάξει κατὰ τὸ Πραξιτέλει δοκοῦν· τὰ μῆλα δέ, καὶ ὅσα τῆς ὄψεως ἀντωπά, παρ' Ἀλκαμένους καὶ τῆς ἐν κήποις λήψεται· καὶ προσέτι χειρῶν ἄκρα καὶ καρπῶν τὸ εὔρυθμον καὶ δακτύλων τὸ εὐάγωγον, ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον, παρὰ τῆς ἐν κήποις καὶ ταῦτα.

selben noch nicht kannte. Was mich in meiner Vermutung oft irre machte, war der nach und nach sich mir aufdrängende Gedanke, die Figur müsse wol jünger sein, als man sich Alkamenes vorstellen dürfe. Ich weiss, dass mir Friederichs' Worte [1]) Eindruck machten: „Die lebensvolle Poesie der Situation, die hohe Objectivität und Anspruchslosigkeit, endlich die Schönheit und Harmonie der Formen machen es wahrscheinlich, dass wir ein griechisches Werk der besten Zeit vor uns haben, das indess wegen seiner freien Natürlichkeit erst dem vierten Jahrhundert oder höchstens dem Schluss des fünften angehören dürfte.“ Ich war deshalb überrascht zu sehen, dass Brunn die Figur in die myronische Kunst zurückwirft, deren Wurzel von Phidias unabhängig ist. Ich verkenne nicht die Verwantschaft mit dem Münchener Athleten; nein, die Verwantschaft dieser beiden Statuen scheint mir noch weit enger als diejenige der Münchener Statue mit dem Diskobol Massimo. Aber passt hier noch das *animi sensus non expressit?* Bei dem zusammengebückten Diskobolen verschwindet das vorhandene geistige Element in der Wirkung der wunderbaren körperlichen Leistung. Bei dem das Salböl ausschüttenden Jüngling mögen die beiden Elemente sich die Wage halten. Bei dem stehenden Diskobolen überwiegt dieses geistige Element, das psychologische Interesse. Es ist nicht mehr das Stellungnehmen an sich, welches das Motiv bestimmt, sondern der in diesem Moment sich aussprechende Sinn. So hübsch bezeichnet Brunn, gegenüber dem vorbereitenden Moment des stehenden Diskobolen, die Haltung des gebückten als die ἀκμή des ganzen Wurfes. Aber es ist die ἀκμή der körperlichen Leistung, während die ἀκμή des Sinnes und Willens, des Entschlusses zur That in dem vorbereitenden Moment liegt, den der stehende Diskobol uns vor Augen stellt. Wenn Myron auch diese Statue erfunden hat, so bezeichnet sie ein mächtiges Fortschreiten aufwärts zur Höhe, ein gelasseneres, leichteres, freieres Behaben,

[1]) Bausteine, S. 288 f., Nr. 500.

das mit denselben Kräften spielend waltet, die im Marsyas [1]) und im gebückten Diskobolen mit fester und starker Hand gerade eben gebändigt und zu Einheit und Fluss gezwungen und geleitet sind.

Der Kern der Ausführungen Brunn's ist für mich völlig überzeugend. Die drei Statuen, die er zusammenstellt, gehören in eine Reihe, die ohne Zweifel noch zahlreicher werden wird. [2]) Nur werfe ich die Frage auf, ob die von Brunn selbst gemachten Vorbehalte genügen um die Eigenart der vorliegenden Exemplare zu erklären, ob diese Reihe nicht etwa schon im Ursprung selber, wenigstens für den stehenden Diskobolen, statt des Nebeneinander ein Nacheinander darstelle. Ich bin mit Brunn von der Ueberzeugung durchdrungen, wie unendlich viel unsere junge Wissenschaft noch zu lernen und zu erkennen hat, ehe sich solche Abhängigkeits- und Umbildungsverhältnisse mit Sicherheit werden bestimmen lassen. Dieselbe langsame und stetige Ausformung und Fortbildung, die sich an den Göttertypen nachweisen lässt, hat überhaupt an allen Typen und Motiven, die das Recht der Existenz in sich trugen, stattgefunden. Wo nicht eine gewaltige kühn neuernde Persönlichkeit, wie Myron, einen entscheidenden Wendepunkt bezeichnet, mag es schwer sein die im höchsten Sinn selbstthätige Neuschöpfung von allmäliger Umformung zu scheiden, um so schwerer als nach griechischer Weise auch die

---

[1]) E. Petersen in der Archäol. Zeitung 1880, S. 26 thut mir Unrecht, indem er voraussetzt, dass ich Bullett. 1872, S. 282 geglaubt habe, in der Gruppe von Marsyas und Athena sei der ganze Vorgang nur durch die Bewegung der Figuren ohne Darstellung der Flöten veranschaulicht gewesen. Daran habe ich nicht entfernt und so wenig an die Möglichkeit eines solchen Missverständnisses gedacht, dass ich versäumt habe demselben ausdrücklich zuvorzukommen. Mit den Worten: *Mentre quel grand' artista ch'era Mirone mediante il solo movimento delle due figure del gruppo fece capire quel che accade, gli autori del rilievo e del vaso, ed anco quello del tipo monetario, più ristretti com' erano nei mezzi d'espressione, cercarono farsi più chiari mettendo i flauti proprio sotto la mano di Minerva* wollte ich natürlich nur den Unterschied hervorheben, dass in diesen Reminiscenzen die Flöten in der Luft unter der Hand der Athena angebracht sind, während sie in der Originalgruppe nicht in der Luft, sondern nur am Boden angebracht sein konnten. Und in den folgenden Sätzen rede ich noch ausdrücklich von den Flöten.

[2]) Vermutlich gehört hierher die Statue im Louvre, Bouillon II, 1, welche Brizio Annali dell' Inst. 1874, S. 51 ff. besprochen hat.

höchste Genialität am liebsten schonend und erhaltend an vorhandenes anknüpft. Bei einer Frage, bei der ich eine Art persönlicher Befangenheit empfinde, mag ich meinem eigenen Urteil am wenigsten trauen; ich würde sie schwerlich für jetzt berührt haben, wenn nicht der Gang meiner Untersuchung dazu gedrängt hätte. Der Kopf, wie er in der Statue der Sala della biga vorliegt, ist, wie mir scheint, wiederum unmöglich allein aus einer nur unwillkürlich und leise ändernden späten Wiederholung des myronischen Typus, der im Diskobol Massimi uns erhalten ist, zu verstehen. Er lässt sich ungesucht aus dem myronischen Typus entwickeln, aber er deutet zugleich auf den Kopftypus hinüber, den ich der Kürze wegen Phidiasisch nennen will; er bezeichnet in jedem Falle eine auf den myronischen Typus folgende Stufe, und zwar eine Weiterentwickelung, die von derjenigen des Münchener Jünglingskopfes verschieden ist —, und dies ist wieder der Punkt, auf den es in dem gegenwärtigen Zusammenhang allein ankommt.

Bei der hohen Bedeutung, welche ich dem myronischen Kopftypus für die weitere Entwickelung der attischen Kunst zuschreibe, liegt es nahe, die Stelle des Cornificius[1]) geltend zu machen, in welcher Brunn schon in der Künstlergeschichte[2]) ein Lob der myronischen Köpfe gefunden und welche er kürzlich von neuem behandelt hat.[3]) Aber ich kann dieser Stelle, wie ich schon früher gelegentlich bemerkt habe,[4]) keinen kunstgeschichtlichen Wert beimessen. Es heisst dort: *Chares a Lysippo statuas facere non isto modo didicit ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxitelia, pectus Polycletium, ventrem et crura, sed omnia coram magistrum facientem videbat, ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare.* Man schwankt ob *ventrem et crura* als Einschiebsel zu beseitigen oder vielmehr danach ein aus-

[1]) Ad Herenn. IV, 6.
[2]) I, S. 149.
[3]) Berichte der Münchener Akademie 1880, S. 481 f.
[4]) Jahrbücher für class. Philol. 1869, S. 90.

gefallener Künstlername wiederherzustellen sei. Brunn bemerkt, dass hier von den berühmtesten Künstlern ersten Ranges Phidias und Skopas fehlten; aber von philologischer Seite biete sich nicht der geringste Anhaltspunkt, welcher den Ausfall gerade dieser Namen rechtfertige, von archäologischer Seite dagegen sei zu erinnern, dass die Vorzüge dieser beiden Künstler wesentlich oder wenigstens in so weit auf der Seite der geistigen Auffassung lagen, dass ihre formalen Verdienste nicht als Zweck sondern nur als Mittel zur Erreichung geistiger Ziele aufgefasst zu werden pflegten. Den Phidias als Repräsentanten gerade mustergiltiger Bauch- und Schenkelbildung hingestellt zu sehen, würde einen fast erheiternden Eindruck machen. Brunn will deshalb nach *crura* einschieben *Cresilaea* und findet in diesem Zusammenhang eine Bestätigung der Annahme, dass Kresilas zu den Künstlern gehöre, die gerade auf die formale Durchbildung ihrer Werke einen besonderen Wert legten. Ich kann nicht zugeben, dass in dieser Stelle eine besondere Charakteristik der einzelnen Künstler, welche genannt werden, beabsichtigt sei — eine Annahme, zu welcher offenbar nur das *pectus Polycletium* verführt hat. Es wird auseinandergesetzt, dass der Lehrer der Rhetorik seine Vorschriften nicht durch aus allen Winkeln herbeigeholte fremde Beispiele erläutern solle, sondern im Stande sein müsse, sie selbst aus eigenem Besitze vorzubringen. *Dicimus ergo eos quom in ea quod alienis utantur peccare, tum magis etiam delinquere quod a multis exempla sumant. ... si concederem aliena oportere adsumere exempla, dicerem unius oportere: primum quod contra hoc nulla staret earum ratio. liceret enim eligerent et probarent quemlibet qui sibi in omnes res suppeditaret exempla, vel poetam vel oratorem cuius auctoritate niterentur. Deinde interest magni eius qui discere volt, utrum unum omnia, an omnia neminem, set aliud alium putet cunsequi posse .... Adlatis igitur exemplis a Catone, a Gracchis, a Laelio, a Scipione, Galba, Porcina, Crasso, Antonio ceteris, item sumptis aliis a poetis et historiarum scriptoribus, necesse erit eum qui discet ab omnibus putare omnia, ab uno pauca vix*

potuisse sumi. .... Nunc omnino aliunde sumenda non fuisse sic intellegemus u. s. w. Der Satz wird erläutert durch das Beispiel eines guten Lehrers der Bildhauerkunst — des Lysipp —, der alles selber zeige ohne den menschlichen Körper Stück für Stück aus der Habe anderer Künstler zusammenzusetzen. Der Gedanke beruht ausschliesslich auf dem Gegensatz des fremden und eigenen. Die Künstlernamen sind aufs geratewol gewählt: die Stelle würde im gegebenen Zusammenhang genau eben so richtig sein, wenn es hiesse *caput Praxitelium, brachia Polycletia, pectus Myronium* oder statt Polyklet und Praxiteles vielmehr Phidias und Skopas genannt wären und es scheint mir archäologisch gleichgiltig, ob noch Bauch und Beine angeführt und welchem Künstler sie zugeteilt werden, da aus der Stelle Folgerungen für die Charakteristik der einzelnen Künstler, meiner Ueberzeugung nach, überhaupt nicht zu entnehmen sind.

Mit besserem Recht als dieses nur scheinbare Lob des *caput Myronium* für Myron, wird man für eine gewisse Uebereinstimmung der praxitelischen und lysippischen Kunst das bei Quintilian[1]) erhaltene Urteil in Anspruch nehmen dürfen *ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant.* Das „lysippische" im Hermeskopf hat Treu mit den Worten verdeutlicht: „Geht man den Formen des Kopfes im einzelnen nach, so erstaunt man über die frappante Uebereinstimmung in der Bildung der meisten Teile mit dem Apoxyomenos: der Einschnitt, welcher die Stirn in der Mitte teilt, die Buckel über dem Ansatz der Nase, die bewegte Bildung der Augenknochen, der Umriss der Wangen und die Oeffnung des Mundes — alles kehrt beim Apoxyomenos wieder, nur magerer, beweglicher, prononcirter, so dass man unwillkürlich auf den Gedanken kommt, Lysipp habe sich die praxitelischen Köpfe zum Vorbild genommen und sie nur mit der Absicht auf ein bewegteres Formenspiel und schärfere Bezeichnung umgestaltet."

---

[1]) Quintilian. Inst. orat. XII, 10.

Die Verwantschaft wie die Unterschiede hat Treu[1]) sehr fein empfunden. Aber die letzten Worte schiessen über das Ziel hinaus. Nicht nur die äussere Erscheinung ist eine verschiedene, sondern die Grundlage selbst. Einen wesentlichen Unterschied der Bildung will Treu nur bei der Nase zugeben, welche beim Hermes neben aller Feinheit der Einzelformen im Grunde noch den idealistischen Typus der älteren Zeit trage, während Lysipp sie im Sinne grösserer Naturwahrheit ausgebildet habe. Aber auch die Stirn ist nicht gleich. Die Teilung ist sehr ähnlich, aber beim Apoxyomenos tritt zu der Querteilung noch eine markirte Teilung von oben nach unten; die ganze Modellirung ist anders geführt. Und nicht nur an Nase und Stirn lassen sich solche Ungleichheiten der Bildung aufweisen, um von der unendlichen Fülle leiser Unterschiede, die das Auge bestimmt empfindet und welche man doch schwer und am wenigsten mit kurzen Worten bezeichnen kann, abzusehen — das wesentliche ist, dass die Grundverhältnisse der Gesichtsbildung selbst, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Architektur der Köpfe, verschiedene sind. Nicht auf den praxitelischen Köpfen und überhaupt nicht auf attischen Köpfen beruht der Typus des Apoxyomenos, sondern der Grund, auf dem er erwachsen, ist Polyklet. Die Gesichtsbildung des Apoxyomenos ist runder, kürzer und breiter, die des Hermes länger und schmäler; beim Apoxyomenos weicht die von der vorquellenden Unterstirn sehr wohl zu trennende Grundform der Stirn gegen die im Winkel ansetzende Nase mehr zurück, das Untergesicht ist eckiger und breiter vorgeschoben, die Linie vom Kinn am Unterkiefer zum Ohr hin kräftiger und voller; beim Hermes ist die Grundform der Stirn und Nase steiler und einheitlicher, das schmälere und feinere Untergesicht weicht in attischer Weise zurück und dem entsprechend ist der Schwung der Linie vom Kinn dem Unterkiefer entlang zum Ohr länger, schmächtiger und zarter. Das Verhältniss des Apoxyomenos zum Dory-

---

[1]) A. a. O. S. 8. Vergl. 11 f.

phoros wird völlig klar durch den Münchener dem Apoxyomenos entsprechenden Kopf, welchen Brunn hat formen lassen.[1]) Hier erkennt man, besonders an den breiten vollen Formen des Untergesichts, mit einem Blick den Ursprung, den die feine und unruhigere Durchbildung an dem Kopf der Statue für den ersten Eindruck vergessen lassen mag.

Wer den Kopf des Doryphoros, des Diskobols Massimi, des sog. Theseus untereinander und etwa um des Gegensatzes willen mit den Aegineten vergleicht, wird über das gemeinsame wie über das unterscheidende, das sie an sich tragen, nicht lange im Zweifel sein. Es ist der enge Kreis der gleichen Volksangehörigkeit und Epoche, in welchem sie entstanden sind. Noch mehr, Myron, Phidias, Polyklet sind Schüler desselben Meisters, des Ageladas. Den drei Typen gemeinsam sind nicht nur die geschlossene und feste Formung, die klare und bestimmte Zeichnung des die weicheren Formen beherrschenden Gefüges, sondern gewisse Grundzüge in diesem Gefüge selbst, die Grösse und Tiefe des Schädels, das Verhältniss in dem die drei Punkte stehen, welche durch Nasenwurzel, Einsatz des Ohrs und die am weitesten vortretende Stelle in der Rundung des Hinterkopfs bezeichnet werden. Es wird vielleicht noch gelingen aus solchen gemeinsamen Zügen und vor allem aus dem was in ihnen das altertümlichste ist mit Hinzunahme anderer ungefähr der gleichen Epoche oder noch älterer Zeit angehöriger Typen, welche einen Zusammenhang mit Ageladas möglich erscheinen lassen, Rückschlüsse auf diesen älteren Meister zu gewinnen. Von den drei Typen, um die es sich in diesem Augenblick handelt — und bei denen ich für den gegenwärtigen Zweck sowol von den Unterschieden der Erhaltung und Originalität der Arbeit wie von dem Verhältniss der zweiten Polykletischen Spielart des Diadumenos zu dem Doryphoros absehen darf —, ist unverkennbar der myronische Kopf der altertümlichste. Es würden sich einige Elemente engerer Zusammengehörigkeit zwischen dem

[1]) Beschreibung der Glyptothek, Nr. 83.

Doryphoros und dem sog. Theseus gegenüber dem Diskobolen und wiederum zwischen dem Diskobol und Doryphoros gegenüber dem Theseus wohl auffinden lassen. Ein eigentümlich attisches Gepräge ist dem Typus des Diskobolen wie dem etwas jüngeren des Theseus eigen. Die Unterschiede die schon, innerhalb des gemeinsamen, in dem Gefüge selbst, in der Schädelform verfolgbar sind, lassen sich noch leichter in den unteren Gesichtsteilen nachweisen. Beim Doryphoros springen die beiden unteren Gesichtsteile gegen die Stirn bestimmter vor, der untere Gesichtsteil mit Kinn und Unterkiefer ist kräftiger, breiter und voller; bei dem Diskobolen sind die entsprechenden Formen länger, schmaler und knapper; bei den sog. Theseus ist das Untergesicht in der feinen und zarten Führung des Profils zurückgenommen, die aus so vielen attischen Werken bekannt ist.

Keinem dieser drei Typen hat es an Fortbildungen gefehlt. Nicht ist der Apoxyomenoskopf aus dem praxitelischen Hermeskopf heraus erwachsen; sondern es ist dieselbe Geistes- und Geschmacksrichtung die in paralleler Vorwärtsbewegung aus dem Doryphoros den Kopf des Apoxyomenos, aus dem myronischen Diskobolen den Hermeskopf gewonnen hat; es ist ein gleichartiges Ideal, das den beiden Meistern vorgeschwebt hat und es ist zur Erklärung die Annahme eines unmittelbaren persönlichen Einflusses herüber oder hinüber nicht notwendig, sondern nur die Anerkenntniss, dass Praxiteles bereits in derselben Geistesströmung steht, als deren Vertreter in der Kunst nach einer bestimmten Seite hin uns bisher Lysipp vielleicht etwas zu ausschliesslich gegolten hat. Aber stand er von Anfang an mitten inne in dieser Strömung? oder hat er erst später ihre Wellen in seine Kunst hinübergeleitet?

Dass ein Künstler von der Grösse des Praxiteles ein gewaltiges Fortschreiten an sich erfahren, dürfen wir ohne weiteres annehmen; diese Entwickelung mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln nachweisen zu wollen, wäre Vermessenheit. Aber wir dürfen vermuten, dass nicht ein Werk wie der Hermes den

Ausgangspunkt seines Schaffens bezeichnen kann. Die Kunst war in seiner Familie heimisch: einen älteren Praxiteles, der sein Grossvater sein könnte, hat man, nicht ohne Widerspruch, aber wie ich meine mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen;[1]) ohne Widerspruch ist der ältere Kephisodot mit dem berühmten Praxiteles in Verbindung gebracht worden und er gilt, ohne dass bisher ein durchaus zwingender Beweis geliefert werden kann, wie es den Anschein hat mit Recht für seinen Vater.[2]) Von einem Werke dieses Kephisodot, der Eirene mit Plutos, ist uns in der Münchener Gruppe der sog. Leukothea eine statuarische Nachbildung erhalten.[3]) Rafael geht anfangs in den Spuren des Perugino: sollen wir uns nicht denken, dass Praxiteles zuerst in der Art des Kephisodot gearbeitet hat? und wie weit ist in all' und jedem der praxitelische Hermes von der Gruppe der Eirene entfernt? Ich hebe wiederum nur die Gesichtsbildung hervor. Das Antlitz der Eirene zeigt den attischen Typus in besonders anmutiger und milder Form. Stirn und Nase liegen in einer Linie; das Untergesicht weicht zurück; die ruhige glatte Fläche der Stirn ist vom Haar in wenig bewegten Linien umschlossen, welche sie in der Mitte in voller Höhe sichtbar lassen, so dass die Form sich durch das Schema des Dreiecks verdeutlichen lässt. Die edle Schönheit der Formen selbst und die weiche

[1]) Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 14. Benndorf, G. G. A. 1871. S. 610 ff. W. Klein in den Archäologisch-epigraphischen Mitteilungen aus Oesterreich IV, S. 5 ff. Einwendungen hat Brunn erhoben Ber. der Münch. Akad. 1880, S. 435 ff. Die Entscheidung liegt in der Stelle des Pausanias I, 2, 4: .... γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους. Brunn bemerkt, Benndorfs Schluss, dass demnach die Statuen, von welchen hierbei die Rede ist, älter sein müssten als Ol. 94, 2, würde zwingend sein „sofern die Inschrift an den Statuen selbst und von der Hand des Künstlers angebracht gewesen wäre.“ „Aber sie befand sich auf der Wand, auf welche sie keineswegs mit der Aufstellung der Statuen gleichzeitig gesetzt zu sein brauchte. Wenigstens die Möglichkeit, dass sie dort später, sei es bei Gelegenheit der Restauration des Gebändes oder bei einem andern uns unbekannten Anlasse hinzugefügt sei, wird von jedermann zugegeben werden müssen.“ Aber wenn die Inschrift später zugefügt war, ist dann die Wahrscheinlichkeit nicht vielmehr um so grösser, dass sie nicht in altattischen, sondern in den üblichen Buchstaben hätte geschrieben sein müssen?

[2]) Brunn, Künstlergesch. I, S. 269 f., 335 f. Ueber die sog. Leukothea S. 20. Overbeck Gesch. der griech. Plastik II[2], S. 8, 26.

[3]) Brunn a. a. O.

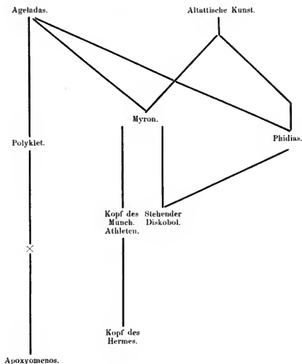
Anmut, welche sie umspielt, entsprechen dem attischen Frauenideal der Zeit und, in dieser Erscheinung, dem Demeter-ähnlichen Wesen der dargestellten Göttin. Die Form der Stirn kehrt ähnlich wieder in den Nachbildungen der knidischen Aphrodite [1]) und den bärtigen Dionysosköpfen, die man häufig mit praxitelischer Kunst in Zusammenhang gebracht hat. Wenn ich eine Bemerkung von Treu [2]) richtig verstehe, so muss der Kopf des Dionysosknaben in der olympischen Gruppe, von welchem ich Abgüsse und Photographien bisher noch nicht kenne, eine ähnliche Stirnbildung zeigen; und ich möchte vermuten, dass sie wie der übereinstimmende Schnitt des Gesichtes in der Werkstatt des Kephisodot besonders beliebt war. Freilich, irgend einen Künstler auf einen Gesichtstypus zu beschränken, wird niemand einfallen. Von der Fülle von Keimen und Entwicklungsreihen, welche die griechische und allein die attische Kunst in sich schloss, sind in den vorstehenden Erörterungen nur einige Haupttypen zur Sprache gekommen. Ich versuche meine Vorstellung durch das auf Seite 30 befindliche Schema zu verdeutlichen.

Aber auch wenn ich mich in der Ansetzung und Beurteilung der Mittelstufe täuschen sollte — und ich glaube deutlich genug hervorgehoben zu haben wie sehr ich mir der Schwierigkeit, welche das Verhältniss von Original und Copie oder Umarbeitung darbietet, bewusst bin —, so würde, wie ich meine, das hauptsächlichste Ergebniss, worauf meine Auseinandersetzung hinausläuft, unberührt bleiben — die zu Anfang ausgesprochene Behauptung, dass der Kopf des praxitelischen Hermes das Ende einer Reihe bildet, die mit dem Diskobol Massimi beginnt.

Diese zunächst nur durch drei feste Punkte bezeichnete Reihe wird sich ohne Zweifel bald vollständiger und reicher darstellen. Es wird sich dabei einerseits um Köpfe wie die des Herakles auf dem athenischen Relief Archäol. Zeitung 1869, Taf. 24 [3]) und

[1]) Lützow, Münchener Antiken, Taf. 41. Michaelis, Archaol. Zeitung 1876, S. 145 ff. zu Taf. 12.
[2]) Archäol. Zeitung 1880, S. 116.
[3]) Vergl. ebd. S. 105.

auf dem Albanischen Zoega Bassiril. II, 103, andererseits um solche wie der des Dexileos[1]) und die auf dem grossen Albanischen Relief[2]) und ihr gegenseitiges Verhältniss handeln und auch der



Hermes des Orpheusreliefs, die Jünglingsköpfe auf dem Schiffskampfrelief in Venedig,[3]) der Jünglingskopf auf der schönen attischen

[1]) Salinas Monumenti sepolcrali, Taf. II.
[2]) Zoega Bassiril. I, 51. Archäol. Zeitung 1863, Taf. 170.
[3]) Archaol. Zeitung 1866, Taf. 214.

Terracottaform[1]) werden in Betracht zu ziehen sein. Es handelt sich fürs erste nur um den Anfang der Untersuchung nach einer bestimmten Richtung hin, und selbst dabei um absichtlich enggezogene Schranken. Um der ganzen kunstgeschichtlichen Bedeutung des praxitelischen Hermes im Zusammenhang mit früherem, gleichzeitigem und späterem gerecht zu werden, wird es noch eindringender und vorsichtiger Beobachtungen von vielen bedürfen, auch längerer Zeit um mit der neuen Erscheinung völlig vertraut zu werden.

Eine Lehre aber ergibt sich ohne weiteres für die Beurteilung der wenigen anderen Werke des Praxiteles, welche aus Nachbildungen mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit sich nachweisen lassen, wie seiner künstlerischen Persönlichkeit überhaupt. Dem Hermes lässt der eingiessende Satyr,[2]) der in so vielen Exemplaren vorhanden ist, als gleichartig sich leicht anschliessen, etwas weniger leicht vielleicht die knidische Aphrodite; aber es ist nichts was dem neu gewonnenen Bilde widerstrebte und den Reichtum praxitelischer Kunst an überkommenem wie neu erworbenem Gut wird man sich schwerlich leicht gross genug vorstellen können. Die Münchener Aphrodite, manche der Statuen des eingiessenden Satyrs nehmen unmittelbar durch die Schönheit ihrer Erscheinung gefangen. Aber versuchen wir doch, wenn dies möglich wäre, sie in der Vollkommenheit des Hermes ausgeführt zu denken! Wenige Künstler werden in dem Masse wie Lionardo und Praxiteles den unerschöpflichen Reichtum der Natur in jeder einzelnen Form wetteifernd zu erschöpfen versucht haben. Beim Hermes ist das Motiv selbst erfunden im Gedanken der letzten und feinsten Vollendung. Nur in dieser letzten und feinsten

---

[1]) Annali dell' Inst. 1871, Tav. d'agg. R.

[2]) Schreiber Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi, S. 93. Vergl. Stephani C. R. pour 1868, S. 105 f. Parerga archaeologica XXVIII (1872). Benndorf, Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters (1875), S. 89 f. Robert Hermes 1879, S. 314 f. Bei dem Exemplar in Villa Ludovisi ist, wenn mich mein Gedächtniss nicht völlig täuscht, ein Stückchen des geriefelten Horns in der linken Hand zwar alt, aber die Riefelung, welche es zum Trinkhorn macht, modern.

Vollendung, für und in der die Statue gedacht ist, übt sie ihre Wirkung, die in jeder, auch der leisesten Abminderung der blühenden Erscheinung versagt. Der Hermes zeigt nicht nur wie viel gewonnen, sondern auch wie unendlich viel für uns verloren ist, auch da wo wir zu besitzen glauben.



Vollendung, für und in der die Statue gedacht ist, übt sie ihre









